

в мифопоэтическом аспекте отразила притяженность авторов к осмыслению национального бытия в онтологических масштабах с „оглядкой” на многовековую культурную традицию.

Литература

1. Шмелев И. Под небом // Шмелев И. Рассказы.— Т. 2.— СПб., 1912.
2. Ильин И. О тьме и просветлении.— Мюнхен, 1959.
3. Чириков Е. Н. Волга-сказочница // Евгений Чириков. Вниз по Волге-реке. Легенды и были.— Н. Новгород, 2004.
4. Чириков Е. Н. Храм незримый // Чириков Е. Н. Между небом и землей.— Париж, 1927.
5. Чириков Е. Н. Отчий дом.— Белград, 1931.

УДК 82.091

Михайло Калініченко

ДЕЦЕНТРОВАНІСТЬ Й ІНТЕРСУБ'ЄКТИВНІСТЬ АВТОРСЬКИХ МІФІВ У РОМАНАХ „МОБІ ДІК” Г. МЕЛВІЛЛА ТА „ЗЛОЧИН І КАРА” Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО

Статтю присвячено вивченню типології авторських міфів у романах „Мобі Дік” Г. Мелвілла та „Злочин і кара” Ф. Достоевського.

Ключові слова: авторський міф, децентрованість, інтерсуб'єктивність, діалогізм, семантичне осереддя, семантика імені, хронотоп.

Kalinichenko M. Decenteredness and Inter-Subjectivity of the Authors' Myths in H. Melville's Moby-Dick and F. M. Dostoevsky's Crime and Punishment. The article examines the typology of the authors' myths in H. Melville's Moby-Dick and F. M. Dostoevsky's Crime and Punishment.

Key words: author's myth, decenteredness, inter-subjectivity, dialogism, semantic center, semantics of the name, chronotopes.

Актуальність статті. По обидва боки Атлантики вже склалася традиція сприйняття романів „Мобі Дік” і „Злочин і кара” як творів, що структурно й за змістом орієнтовані на міф [4; 5; 7; 9; 10–13 та ін.]. Однак динаміка розвитку й особливо сучасні засади міфокритичних та мифопоетичних студій зобов'язують сьогодні не задовольнятися лише визначенням міфологічного субстрату обох

романів. Проблематика та завдання нашої статті передбачають типологічне дослідження процесів авторизації міфу в романах „Мобі Дік” та „Злочин і кара” й зіставлення децентрованої, інтерсуб’єктивної змістової наповненості (семантичного ядра) авторських міфів, утілених у них.

Важливо, на наш погляд, з’ясувати правомірність та межі застосування до авторських міфів Мелвілла й Достоевського понять „змістова наповненість” та „семантичне ядро”. Етимологічно вони здатні провокувати думки про існування якогось усталеного і найголовнішого, пріоритетного осереддя індивідуальної міфотворчості кожного з митців. Такі думки, на наш погляд, є хибними, оскільки штовхають на битий шлях традиційних уявлень про міфотворення, що здійснилось у романах „Мобі Дік” та „Злочин і кара”. Абсолютна більшість наявних сьогодні варіантів міфокритичного та міфопоетичного прочитання цих творів зумовлені саме переконаністю дослідників у потребі та можливості відшукати, визначити „центр”, змістове міфічне осереддя кожного з романів. Намагання впоратися з такими завданням призводили, як свідчить багаторічна історія інтерпретації обох творів у міфічному аспекті, до вкрай суперечливих висновків. Нагадаємо лише деякі, дуже різні та суперечливі висловлювання авторитетних північноамериканських дослідників роману „Мобі Дік”. Наприклад, Чарлз Олсон (1947 р.) писав, що протистояння Білого Кита та Ахаба відображає велику битву Бога і Сатани. Ахаб в Олсона пов’язаний із силами зла, він на боці Сатани (хоча, за логікою Олсона, він також є близьким і до Прометея у всій полівалентності цього міфічного героя, що не лише відкрив знання людству, а й спокусив їх відійти від Бога) [12, 51]. М. О. Персівал (1950 р.) вважає, що „роман ґрунтується на християнському міфі про гріхопадіння перших людей” [13, 216]. Н. Арвін (1957 р.) теж указував на міф про гріхопадіння [10]. Б. Франклін (1963 р.) додавав у визначення мелвіллівського міфотворення новий вектор: „Міф про Білого Кита є головним міфом роману «Мобі Дік» – цей міф слугує єднальною ланкою для різних, часто-густо суперечливих ідей...” [11, 149]. Судження Б. Франкліна заслуговують на особливу увагу, оскільки наближаються до визнання потреби полишити битий шлях пошуків „найголовнішого” міфу або міфічного мотиву.

Російські дослідники міфопоетики роману „Злочин і кара” теж доволі суперечливо висловлюються про головний міф цього твору.

В'ячеслав Іванов, який першим розпочав студіювати „основний міф” роману, визначав його як авторське переосмислення прадавніх міфологічних уявлень про матір-землю та гностичні міфи про душу світу, її падіння та спасіння [4]. Авторитет В'ячеслава Іванова та численні посилення на його праці не завадили сучасним дослідникам пропонувати свої, принципово інші варіанти визначення міфічного „центру” роману. Наприклад, В. Н. Топоров був переконаним, що в романі „возникает некий общий смысл”, зумовлений зверненням митця до „космологических схем мифопоэтической традиции” [9, 193, 200]. Р. Г. Назіров вважає, що власний міф у романі „Злочин і кара” Достоевський побудував на мотиві воскресіння [7]. У докторській дисертації Б. С. Кондратьєва, захищеній в Арзамаському університеті (2002 р.), також наголошується, що міфологічну фабулу роману визначає міф про Воскресіння [5, 143].

Було б помилкою шукати серед цих суперечливих висловлювань такі, що є правомірними, та такі, що є хибними. Кожне з них є правомірним, оскільки відображує певні змістові та формальні особливості авторського міфотворення Мелвілла й Достоевського. Однак усі вони разом та кожне окремо є хибними у претензії визначити в авторських міфах найголовнішу, найважливішу компоненту. Їх помилковість – помилковість методологічного гатунку, вона зумовлена тим, що митецьке міфотворення Мелвілла та Достоевського трактується в межах логоцентричної традиції. Авторські міфи, втілені у романах „Мобі Дік” та „Злочин і кара”, сприймаються як такі, у яких потрібно та можливо відшукати „центр”, найважливіше осереддя. Наслідки багаторічного вивчення міфічного змісту обох романів засвідчують безперспективність таких намагань. Вони досі не привели до результату, прийнятного для всіх, хто такі пошуки здійснює. До такого результату вони просто не можуть привести, оскільки неможливо відшукати „центр” там, де він не існує і взагалі не може, не повинен існувати.

Саме тому слід наголосити, що поняття „змістова наповненість” та „семантичне ядро” мають застосовуватися до авторських міфів обох митців лише з урахуванням онтологічної специфіки міфу. Зміст, семантичне ядро авторського міфу не повинні сприйматися й аналізуватися як застигле, чітко окреслене, „центроване” утворення. Застосування понять „змістова наповненість” та „семантичне ядро” є

продуктивним лише за умови розуміння того, що наявність певного семантичного, змістового осереддя (у сенсі відображення певного міфу або міфічного мотиву) є водночас запереченням можливості його присутності як незмінного, застиглого центру авторського міфу (сталого основи, яка виконує функцію організації та координації всієї міфічної структури художнього твору). Наше трактування понять „змістова наповненість” та „семантичне ядро” спирається на ідеї Жака Дерріди, викладені ще в 1966 році в його ушлявленому виступі в університеті Джона Хопкінса (США). Як відомо, тоді Дерріда не лише окреслив загальну потребу децентрування структур мислення та відмови від намагань розглядати текст як тоталізовану замкнену цілісність. Не менш послідовно він руйнував й освячене авторитетом Леві-Стросса структуралістське розуміння міфу як утворення, організуючим та координаційним центром якого виступають бінарні опозиції [1, 617].

Змістове, семантичне ядро вміщує в собі певні міфи (тобто передбачає певну змістову визначеність та скінченність), але не перетворює їх на усталений „центр”. Ядро авторського міфу є, за думкою Дерріди, „полем” вільної, нескінченної гри різниць („заміщень”) змісту та значень у скінченних межах: „Це, по суті, поле *вільної гри*, тобто поле нескінченних заміщень у замкненості нескінченного ансамблю. Це поле дозволяє такі нескінченні заміщення тільки тому, що замість того, щоб бути невичерпним полем, як це маємо у класичній гіпотезі, замість бути досить розлогим, йому чогось бракує, бракує центру, який гальмує і дає підстави для гри заміщень” [1, 628].

Семантичне осереддя авторських міфів романів „Мобі Дік” та „Злочин і кара” є типологічно подібним тому, що в кожному з творів репрезентовано уявлення про неподільність, нерозривність і водночас незлиття добра та зла у світі й людській душі. Слід підкреслити, що ці уявлення у творчій свідомості та в художньому світі обох митців мають особливий статус. Їх статус – міфічний, тобто такий, що жодним чином не претендує на зв’язок із позитивістським, детерміністським мисленням та формами художнього осягнення реальності, які базуються на принципах лінарного, каузального, діалектичного розуміння та відтворення всебічних зв’язків і протиріч між об’єктами, які охоплює пізнавальна й творча (у тому числі естетична, художня)

активність людської свідомості. Семантичне ядро в обох романах реалізується на умовах внутрішнього діалогу, внутрішньої інтерсуб'єктивності. Саме тому семантичне ядро авторського міфу втілюється як складне полівалентне змістове утворення. У романі „Мобі Дік” головний герой, капітан Ахаб, у боротьбі проти Білого Кита постає одночасно і як носій руйнівного індивідуалізму, що прирікає на загибель всю команду „Пеквода”, і як герой, що приносить у жертву себе та інших заради благих цілей, заради подолання Зла, втіленого у киті-убивці. Жодній із цих складових частин образу Ахаба (чи індивідуалістичній, чи альтруїстичній) у романі не надано переваги – і це відповідає децентрованій, інтерсуб'єктивній сутності та художній онтології авторського міфу. У романі „Злочин і кара” семантична полівалентність авторського міфу призводить до такої ж невизначеності (у сенсі відсутності остаточного рішення) у зіткненні, протиставленні антитетичних, протилежних складників „теорії” Раскольнікова: егоїстичної (злочин заради утвердження особистості) та альтруїстичної (бажання утвердити у світі справедливість). Ці складники його „теорії” реалізуються в діалогічному, інтерсуб'єктивному взаємовисвітленні та взаємозапереченні, у їх невіршувальній антиномічності, що зберігається навіть в епілозі роману.

Художня онтологія змістового, семантичного ядра авторських міфів у романах Мелвілла та Достоевського відображає внутрішній зв'язок і незлиття добра та зла у авторських міфах обох митців. Добро і зло – абсолютно антагоністичні начала. Із точки зору традиційної логіки, до них цілком правомірне застосування базового правила, яке ще з часів Арістотеля наголошує на тому, що між ствердженням та запереченням третього бути не може. Утвердження добра вимагає заперечення зла та навпаки – утвердження зла заперечує добро. Традиційне, раціональне сприйняття добра і зла вибудовує бінарну опозицію за схемою „або – або”: стверджується або добро, або зло. Ніяка інша, „третя” можливість для реалізації ставлення людської свідомості до цих антагоністичних начал згідно з правилом виключення третього в традиційній логіці не передбачається. Правило виключення третього (його часто називають законом) є яскравим проявом логоцентричної парадигми мислення, воно перетворює сприйняття та мислення на логізований, унормований процес. Авторські міфи Мелвілла й Достоевського руйнують таке сприйняття та таке

мислення. Вони стверджують неможливу з точки зору традиційної логіки можливість третього. Семантичне, змістове ядро їх авторських міфів заперечує правило виключення третього. Онтологія авторського міфу не зумовлена логоцентричною парадигмою. Авторські міфи в романах „Мобі Дік” та „Злочин і кара” нищать опозицію „добро – зло”. Відношення добра і зла не підпорядковуються принципу „або – або”, вони цей принцип ігнорують, заперечують. Місце чіткого бінарного протиставлення займає невирішувальна антиномія. Ствердження добра в авторському міфі передбачає незаперечення зла. Ствердження як заперечення є неможливим, оскільки зло також наділено статусом „присутності”. Добро та зло в авторських міфах Мелвілла й Достоевського існують не на умовах взаємного заперечення, не за принципом „або – або”. У художньому світі романів „Мобі Дік” та „Злочин і кара” виникає третя можливість – точніше, онтологічна неможливість обрати або зло, або добро, неможливість окремого існування як добра, так і зла. Кожне з цих антагоністичних начал для забезпечення власної реалізації має постійно відображатися в дзеркалі іншого, між ними відбувається постійний та нескінченний внутрішній діалог, який ніколи не може припинитися й дійти до якогось остаточного вирішення (якщо інтерпретувати такі відношення в термінах М. Бахтіна). У термінах деконструктивізму ці відношення є відношеннями інтерсуб’єктивними. Вони втілюються не на умовах „центрованого”, застиглого у своїй абсолютній незмінності бінарного протистояння. Ці відношення реалізуються завдяки постійному розкриттю та реалізації всієї багатозначності їхньої різності й неможливості остаточного відокремлення, неможливості здолати невирішувальну антиномію нероздільного буття добра та зла.

Семантичне ядро авторських міфів романів „Мобі Дік” та „Злочин і кара” повною мірою реалізує свою децентрованість та інтерсуб’єктивність у такому важливому компоненті художнього світу, яким є семантика імені головних героїв. Аналіз семантики імен, які автори обрали для головних персонажів своїх романів, дає змогу наблизитися до розуміння типологічної подібності змістового ядра авторських міфів та їх художньої онтології в обох творах.

„Звіть мене Ізмаїлом” („Call me Ishmael”) [6, 38] – ця фраза, енергійне звучання якої деякі дослідники порівнювали з першими

чотирма нотами П'ятої симфонії Бетховена [8, 341], відразу занурює читача в атмосферу біблійного міфу. Ізмаїл – один із героїв Старого Заповіту, первісток Авраама (Перша книга Мойсеева: Буття 16; 11–120). Як передбачувалося пророцтвом, біблійний Ізмаїл наділений вільнодумством і водночас дикістю. У Біблії говориться, що він „як дикий осел між людьми, – рука його на всіх, а рука всіх – на нього. І буде він жити при всіх своїх браттях”, – тобто завжди перебуватиме на якомусь дивному роздоріжжі – він буде „при всіх своїх браттях”, але ж залишатиметься чужинцем („рука його на всіх, а рука всіх – на нього”). Він приречений бути не лише чужим для всіх, але ще й мінливим – він буде одночасно і поруч зі всіма, але ж і проти всіх.

Мелвілл використовує всю палітру значень цього імені. Його Ізмаїл є „диким” не лише тому, що має природну, органічну (подібну до дикої природи) свободу душі й розуму. Він здатний завжди бути різним – двоїстим: „Я люблю плавати в заказаних морях, сходити на дикі береги. Не зневажаючи всього доброго, я водночас зірко підмічаю страхіття і вмію зживатися з ними, якщо тільки вдається; адже завжди добре бути в злагоді з усіма мешканцями тієї оселі, де живеш” [6, 43]. Вільний і двоїстий Ізмаїл є відкритим усьому, що існує або може виникнути у світі, йому дано розуміти величну привабливість добра, однак він є відкритим і для того, щоб одночасно співіснувати зі злом, „бути в злагоді” з його лихою силою. Ім'я, яке Мелвілл обрав для свого героя, втілює авторську переконаність у тому, що у світі немає ані абсолютного добра, ані абсолютного зла, у світі взагалі не існує нічого однозначного, даного раз і назавжди. Ім'я уособлює децентровану, інтерсуб'єктивну сутність авторського міфу, слугує реалізації його художньої онтології.

У Достоевського семантика прізвища та імені головного героя відображає таку ж змістову й онтологічну сутність авторського міфу. Тут уособлюються взаємодія суперечливих дій та станів, обопільне витіснення і заміщення тенденцій, кожна з яких є запереченням іншої – роз'єднання та єднання. Першу – ту, що роз'єднує, – втілює прізвище (Раскольников). У російській мові воно промовисто пов'язане із семантикою „раскола”, – роз'єднанням єдиної церкви на ворожі, непримиренні табори, та взагалі з привнесенням у світ розбрату, протистояння, заперечення й руйнації цілісності, єдності. Фонетична та змістова забарвленість імені Родіон (Родион) актуалі-

зують іншу семантику – семантику єднання, пов'язану зі словами „род”, „народ”, „Родина”. Ім'я та прізвище героя утворюють семантичний вузол, який єднає протилежності, змушує різне існувати в стані невідокремленості. Ім'я по батькові („Романович”) до цієї єдності непокєднуваного додає семантику, що цю єдність остаточно закріплює. Ім'я Роман („римлянин” – у латинському корені; „крепкий”, „сильный” – у грецькому варіанті, більш відомому в Росії завдяки походженню її православ'я) ніби накладає на покєднання протилежних начал непорушну („крепкую”) печатку, яка остаточно закріплює та освячує загальну єдність непокєднуваного, неподільного існування протилежних начал. Полівалентна семантика імен героїв створює в обох романах онтологічне підґрунтя для реалізації „вільної гри”, діалогічних, інтерсуб'єктивних відношень різних складників авторського міфу.

Децентрована, інтерсуб'єктивна сутність авторських міфів, створених Мелвіллом і Достоевським, визначає також суттєву близькість між образами часу та простору – типологічні сходження між хронотопами в романах „Мобі Дік” та „Злочин і кара”. Безпосереднє звернення до тексту обох романів дає змогу помітити, що співіснування часу та простору, їх специфічне покєднання у хронотопі зумовлені наявністю „невирішувальної” антиномії їх існування в художньому світі. Час і простір постають як здатні до взаємного витіснення та заміщення – до таких відношень, коли час стає простором, а в просторі проростають ознаки часу. Унаслідок цього на сторінках обох книг виникає й утверджується міфологізований образ вічності.

Слід зауважити, що цей образ виникає саме внаслідок „невирішувальної” антиномії між простором та часом, тобто таких їх відношень, що відображають загальну „невирішувальність”, присутню у семантичному ядрі авторського міфу. Ця „невирішувальність” спростовує традиційну логіку з її правилом виключення третього. У хронотопах обох романів відношення часу та простору також нехтують логоцентричним правилом виключення третього. Перетворення одного на друге (часу на простір та навпаки) реалізує можливість виникнення третього – того, що не є ані часом, ані простором. У результаті обопільного витіснення та заміщення час і простір у романах Мелвілла й

Достоевського народжують принципово нове часопросторове утворення – вічність. Образ вічності – це образ, який за своєю сутністю пов'язаний із часопросторовими ознаками та водночас заперечує їх.

У тексті „Кита” таке витіснення та заміщення, що веде до спростування конкретності часу й простору, є принциповою ознакою хронотопу роману. Наприклад, у 35 розділі Ізмаїл, відповідно до черговості виконання своїх корабельних обов'язків, стає на варту на марсі „Пеквода”. Просторову й часову конкретність епізоду та взагалі самого вартування на найвищій щоглі китобійця в тексті виразно окреслено: „На більшості американських китобійних суден дозорців посилають нагору майже зразу після того, як судно вийде з гавані... ..І коли, проплававши три, чотири або п'ять років, судно повертається додому... ..навіть тоді марсові чергують на щоглах до останку...” [6, 181]; „...Загальна кількість годин, перебутих вами на вершечку щогли такого північноамериканського судна протягом усього плавання... ..може скласти добрих кілька місяців...” [6, 183]. Але на тлі такої деталізації часу й простору в наративі відбувається процес її руйнування, знищення конкретики та здійснюється перетворення часу в простір, а простору в час. Унаслідок їх обопільного витіснення та заміщення в розділі народжується відчуття того, що не є ані конкретним часом, ані конкретним простором: „...задумливого юнака так уколисує мигтучий ритм хвиль і власних думок, укидає його в таку дурманну апатію, в такі пусті, несвідомі марення, що він урешті сам себе забуває, і таємнича безодня під ним здається йому видимим образом тієї глибокої, синьої бездонної духовності, що сповнює все людство і всю природу...” [6, 186–187]. Конкретика часопростору відступає перед іншим складником наративу – перед відтворенням поширеного в естетиці романтизму міфу про світову душу („...духовність, що сповнює все людство і всю природу...”). Та найбільш уражаючий результат сплетіння часу й простору виникає наприкінці розділу. Конкретність обставин часу та простору зникає зовсім. Їх місце займає образ, цієї конкретики абсолютно позбавлений, – образ вічності: „...В цьому завороженому стані дух наш відлітає туди, звідки він з'явився, він розсіюється в

часі й просторі... ...і кінець кінцем відкладається на кожному узбережжі нашої земної кулі, щоб стати його часткою...” [6, 187].

Коли в останньому розділі роману капітана Ахаба в мотузязному сідлі теж підіймають на вершину щогли, у його висловлюваннях унаслідок обопільного витіснення та заміщення ознак часу й простору також виникає образ вічності. На початку його монологу присутні конкретні часопросторові ознаки: „...Лице в лице я зустрічаю тебе в цей третій день, Мобі Дік!.. ...я ще раз окину очима море; ще є час для цього...” Але далі у висловлюваннях капітана конкретність хронотопу зникає, з’являється образ вічності, незмінне існування якої не обмежене жодними межами часу та простору: „...Давній, прадавній краєвид – і водночас який молодий! Так, так, нітрохи не змінився відтоді, як я вперше побачив його ще хлоп’ям із нентакетських пагорбів! Той самий! Той самий! Той самий для мене, що й для Ноя...” [6, 506–507].

У 104 розділі роздуми Ізмаїла про залишки викопного кита та про головну тему роману демонструють інший приклад долаття обмеженості часопросторової конкретики: „...ніби якийсь потік відносить мене назад у ту дивовижну добу, яка тривала тоді, коли можна сказати, ще й не почався сам час... ...Я шукаю поглядом Сіма, щоб потиснути його руку. Я ціпенію від жаху, від думки про оте домойсеївське, правічне існування невимовної страхітливості кита...” [6, 471].

У романі „Злочин і кара” чітко простежується типологічно подібна „невирішувальна антиномічність” співіснування часу та простору. Їх обопільна здатність до взаємного витіснення та заміщення також призводить до виникнення образу вічності. Образ вічності формується в романі саме завдяки здатності часу набувати ознак простору та простору перетворюватися у час. Сюжетні події роману розгортаються в обставинах, які мають точні часопросторові ознаки. „В начале июля, в чрезвычайно жаркое время...” [2, 5] – ця перша фраза пов’язує події не просто з якимось хронологічно невизначеним жарким літом. Для сучасників, які почали читати роман із січня 1866 року, все було зрозуміло: надзвичайно спекотне літо трапилось у Петербурзі саме в

минулому 1865 році [3, 363]. Восени цього ж 1865 року в відомому листі до М. Каткова, викладаючи зміст майбутнього роману, Достоевський точно датує події („...Действие современное, в нынешнем году...” [3, 363]) та окреслює їхню часову тривалість („...почти месяц...” [3, 363], у завершеному тексті час сконцентровано до двох тижнів). Місце подій також виписано з граничною ретельністю. Маршрути переміщень героїв, площі й вулиці Петербурга, його канали, мости, острови, архітектура та внутрішні інтер'єри будинків, убогі квартири жебраків – усе відтворено з документальною точністю. Однак цей художній простір, залишаючися точним відтворенням простору реального, перетворюється в романі на особливий простір. Головною його ознакою стає здатність існувати в незмінному часі. Під впливом цього незмінного часу сам простір змінюється, втрачає ознаки свого конкретного існування. Він концентрується та стискається до стану якогось дивного маленького клаптика, на якому не менш дивним чином уміщується безмежність часу. Метафора цього клаптика – „аршин пространства”, на якому існує вічність. Відчуття саме такого простору та саме такого часу не полишає Раскольникова після злочину: „...где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, – а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, – и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, – то лучше так жить, чем сейчас умирать!...” [2, 123]. Вічність на аршині простору – тобто буття, що існує поза межами конкретних часопросторових ознак, – таким виявляється хронотоп роману.

Типологічна подібність хронотопів, зумовлених семантикою децентрованих, інтерсуб'єктивних авторських міфів, знаходить своє вираження ще й у тому, що обидва митці свідомо нехтують історичним часом. Історичне (темпоральне) мислення надає часу атрибутів незворотності. У хронотопах романів „Мобі Дік” та „Злочин і кара” відображено міфічний циклічний час із його вічним поверненням до витоків, до первнів буття. Усю свою розповідь про гонитву за Китом Ізмаїл оцінює як розповідь про те, що вже було

колись і знов буде повторюватися одвіку та довіку: „...найдивовижніші з подій, змальованих у цій книжці, підтверджуються не тільки очевидними сучасними фактами; ні, ці чудеса (як і всі чудеса) є просто повторенням того, що діялось і в сиву давнину; отож у мільйонний раз ми можемо сказати вслід за Соломоном – воістину, немає нічого нового під сонцем, амінь” [6, 235].

Існування героїв роману „Злочин і кара” в історично-конкретному часовому вимірі також перетворюється на буття в нескінченному повторенні одвічних колізій людського існування. Цей циклічний час зумовлює особливу змістовність епізоду, у якому Соня читає Раскольникову біблійну оповідь про воскресіння Лазаря: „...Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги. Прошло минут пять или более...” [2, 251–252]. Убога кімнати Соні та ці п’ять хвилин стають утіленням вічності на „аршині пространства” і вічного повторення, вічного повернення всього того, що вже було колись – у прадавні часи. Повія Соня та злочинець Раскольников, ці цілком конкретні особистості, доля яких зумовлена реальністю їх буття, перестають сприйматися лише в конкретиці їхнього реального існування. Вони сприймаються як долучені до вічного буття вічної книги, як біблійні вбивця і біблійна блудниця – як дійові особи незмінних у своїй прадавній сутності, знов і знов виникаючих прадавніх колізій людського існування.

З особливою інтенсивністю міфічний циклічний час використано в епілозі роману „Злочин і кара”. Ознаки міфічного циклічного часу, циклічності християнського свята Воскресіння Господнього постають у тексті, немов віхи духовного одужання героя: „...На второй неделе великого поста пришла ему очередь говеть вместе с своей казармой... Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую...” [2, 419]. Перші паростки любові до Соні підіймаються в його душі саме в ці дні християнського свята: „...Шла уже вторая неделя после Святой; стояли теплые, ясные весенние дни... Однажды, под вечер... он нечаянно подошел к окну и вдруг увидел вдали, у госпитальных ворот Соню... Что-то как бы пронзило в ту минуту его сердце...” [2, 420]. Пейзаж, на тлі

якого відбудеться та зустріч Раскольников з Сонею, що подарує обом надію на нове життя, є особливим пейзажем. Його просторові ознаки витісняються та заміщуються ознаками часовими – ознаками циклічного часу, у якому все існує одвічно, все повторюється та повертається з прадавніх часів Авраама: „...С дальнего крутого берега чуть слышно доносилась песня... ..Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его...” [2, 421].

Хронотопи романів „Мобі Дік” та „Злочин і кара” зумовлено децентрованою, інтерсуб’єктивною сутністю авторських міфів. Такі час і простір забезпечують Мелвіллу й Достоевському можливість поєднувати в художньому світі реалії духовного життя своїх сучасників із незавершеністю вічного пошуку первнів людського буття, досліджувати прадавні й незмінні протиріччя людського духу, вічне протистояння та співіснування добра і зла у свідомості людини та в духовному бутті її суспільного оточення.

Література

1. Дерріда Жак. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Пер. М. Зубрицької, Х. Сохоцької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької.– 2-ге вид., доповн.– Л.: Літопис, 2001.– С. 617–638.
2. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Полн. собр. соч.: В 30-ти т.– Т. 6.– Л.: Наука, 1973.– 422 с.
3. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: Рукописные редакции // Полн. собр. соч.: В 30-ти т.– Т. 7.– Л.: Наука, 1973.– 415 с.
4. Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в рус. мысли.– М.: Книга, 1990.– С. 164–192.
5. Кондратьев Б. С. Мифопоэтика снов в творчестве Ф. М. Достоевского: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01.– Арзамас, 2002.– 302 с.
6. Мелвілл Г. Мобі Дік, або Білий Кит.– К.: Дніпро, 1984.– 580 с.
7. Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского (сравнительно-исторический подход) // Литератур. текст: пробл. и методы исслед.– Вып. VI. Аспекты теорет. поэтики.– М.; Тверь, 2000.– С. 35–47.
8. Николукин Н. А. Человек против Белого Кита // Николукин Н. А. Американский романтизм и современность.– М.: Наука, 1968.– 273 с.
9. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифологического. Избранное.– М.: Изд. группа „Прогресс”–„Культура”, 1995.– 624 с.

10. Arvin N. Herman Melville. N.Y.: Sloane Associates, 1957.– 312 p.
11. Franklin H.B. The Wake of Gods: Melville's Mythology.– Stanford: Stanford UP, 1963.– 378 p.
12. Olson C. Call Me Ishmael.– N. Y.: Reynel and Hitchcock, 1947.– 123 p.
13. Percival M. O. A Reading of Moby-Dick.– Chicago: University of Chicago Press, 1950.– 284 p.

УДК 811.162.1.091+811.161.1.091

Надія Колошук

„ІНШИЙ СВІТ” Г. ГЕРЛІНГА-ГРУДЗІНСЬКОГО Й „ЗАПИСКИ З МЕРТВОГО ДОМУ” Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО: СПАДКОЄМНІ ЗВ'ЯЗКИ В ТАБІРНОМУ ТЕКСТІ

Ідеться про спадкоємні зв'язки мемуарних текстів Ф. М. Достоевського та Г. Герлінга-Грудзінського, які показують розвиток традиції мемуарних жанрів, зокрема табірної прози, а також засвідчують перехід філософської проблематики, яка стосується людського відчуження через тюрми й табори, від автора XIX ст. до його наступника у столітті XX. Порівняння дає змогу виявити глибину проникнення польського письменника в закони чужого йому світу та оцінити моральні критерії його зображення.

Ключові слова: каторжанські спогади, табірний текст, мемуари, документалізм, ремінісценції, мотив, аналогія, контраст, відчуження.

Koloshuk N. G. Herling-Grudzinskiy's „The Another World” and F. Dostouevsiy's „The Notes from the DEAD House”: the Ancestral Contacts in the Prison Camp Text. This article is about the ancestral contacts among G. Herling-Grudzinskiy's and F. Dostouevsiy's memoir texts. This texts demonstrate the development of the tradition of the memoir genres, and more specifically the prison camp prose. They also witness the transformation of the philosophical problems, which concern human estrangement because of the prisons and concntration camps, from the author of the 19th century to his successor in the 20th century. This comparison gives possibitity to manifest the intensity of the penetration of the Polish writer in to the Laws of the wordl, alien for him, and to appreciate moral criterions of his representation.

Key words: remembrance of the convicts, prison camp text, memoirs, non-fiction genre, reminiscences, motif, analogy, contrast, estrangement.

Із текстами документальної табірної прози XX ст. неодноразово порівнювали знамениту книгу каторжанських спогадів-спостережень Ф. М. Достоевського „Записки з Мертвого дому” (1862), вбачаючи в ній певну архетипну модель подальшого розвитку цієї тематичної